

VIOÊNCIA, FOME E SONHO: AS ESTÉTICAS DO SUBDESENVOLVIMENTO NO DISCURSO DE GLAUBER ROCHA

Paula Regina Siega¹

Resumo: Recuperando o texto *Cinema Novo e Cinema Mundial*, matriz do célebre *Uma estética da fome*, analisamos a perspectiva anticolonial de Glauber Rocha na tese que defendeu na cidade de Gênova, em 1965, e que ficou conhecida na Europa como *A estética da violência*. Com uma fala cortante e provocadora, Glauber Rocha denunciava, de um lado, o desejo de primitivismo do observador europeu e, do outro, o comodismo do público brasileiro, vendo em ambos a perpetuação de uma mentalidade tipicamente colonial. Ao superar o tradicional complexo de inferioridade do intelectual brasileiro frente à arte e ao pensamento europeus, o cineasta via na estética da violência a possibilidade de uma revolução cultural do terceiro mundo. Receptor das escritas de Friedrich Nietzsche, Frantz Fanon e Josué de Castro, propunha um novo ponto de vista a partir do qual interpretar as criações artísticas do subdesenvolvimento, dissociando-o das suas habituais conotações melodramáticas para revelar a sua condição trágica.

Palavras-Chave: Violência; Fome; Colonialismo; Estética; Discurso.

Abstract: Disclosing the text *Cinema Novo and World Cinema*, original source of the famous *An aesthetic of hunger*, we analyze the Glauber Rocha's anti-colonial perspective in the thesis that he defended at Genoa, in 1965, known in Europe as the aesthetic of violence. With a sharp and provocative speech, Glauber Rocha denounced, on one side, the desire of the European observer for primitivism and, on the other, the self-indulgence of the Brazilian public, seeing in both of them the perpetuation of a typical colonial mentality. By overcoming the traditional inferiority complex of Brazilian intellectuals in front of European art and thought, the filmmaker saw in the aesthetic of violence the possibility of a Third World cultural revolution. Receptor of Friedrich Nietzsche, Frantz Fanon and Josué de Castro's writings, proposed a new viewpoint from which interpret the artistic creations of underdevelopment, dissociating this one from the usual melodramatic connotations to reveal its tragic condition.

Key Words: Violence; Hungry; Colonialism; Aesthetics; Discourse.

¹ Doutora em Línguas, Culturas e Sociedades pela Universidade de Veneza (UNIVE); tutora no curso de Língua Portuguesa na Universidade de Veneza (UNIVE); integrante do projeto de pesquisa "O racismo entre consenso, opinião e tabu", da Universidade de Erfurt — Alemanha. Endereço eletrônico: paula.siega@gmail.com.

Selecionados e premiados nos festivais europeus, os filmes do Cinema Novo, movimento liderado por Glauber Rocha, foram a prova do salto de qualidade dado pelo cinema brasileiro durante a década de 1960. Em seus exemplos mais elevados, as realizações cinemanovistas foram capazes de transformar as condições da percepção estética de uma época, inaugurando novos cânones de expressão cinematográfica que, por sua vez, exigiram novos modelos de interpretação crítica. Fundamentais, neste sentido, foram as estratégias de comunicação atuadas pelos cineastas que, através de manifestos, declarações, artigos e entrevistas, valeram-se amplamente do espaço concedido pela imprensa internacional. Esta vinha a testemunhar a existência de uma nova corrente no cinema mundial, interpretada como expressão revolucionária do subdesenvolvimento. E isto porque os autores, no uso que faziam da palavra, empenhavam-se não somente na defesa das próprias obras, mas na elucidação das alternativas artísticas, ideológicas e econômicas que se apresentavam ao cinema do terceiro mundo, visto a partir do binômio reação/revolução.

Levando-se em consideração este contexto, percebe-se que o evento verdadeiramente inédito da projeção externa do Cinema Novo consistiu não tanto na irrupção das obras no circuito mundial — conquista obtida também por *O cangaceiro* e *O pagador de promessas*, por exemplo —, mas na circulação internacional de um verdadeiro pensamento brasileiro de cinema, do qual Glauber Rocha foi o principal articulador. Como notou o italiano Lino Micciché (1986, p. 13) no volume que a Mostra de Cinema de Veneza dedicou à escrita do cineasta, Glauber Rocha foi não somente um dos maiores autores do cinema, mas também um dos seus mais lúcidos teóricos:

Se Rocha não filmou muito como cineasta-autor, produziu porém muitíssimo como *cineasta-escritor* e os seus escritos variaram, no âmbito de cerca de vinte e cinco anos, do artigo jornalístico ao retrato crítico, do manifesto cultural ao ensaio histórico, da comunicação política à reflexão teórica, do ataque intelectual à proposta operativa, da carta aberta à prosa tropicalista².

Indissociável do seu imaginário cinematográfico, a riqueza da produção textual do autor confirma a sua importância não somente no cinema

² Ênfase nossa. — Salvo diversa indicação, todas as traduções de língua estrangeira para o português são de nossa autoria.

mas, como pontuou Ivana Bentes (1997, p. 9), “na história da cultura e do pensamento contemporâneo”. É pensando nesta história, e na veemência com a qual o cineasta repudiou os seus eixos dominantes, que lançamos luzes sobre o discurso que ele pronunciou na cidade de Gênova, em 1965, observando as suas modificações na versão publicada no Brasil.

ÉTICA DA SOLIDARIEDADE: EUROPA, AMÉRICA LATINA E HUMANITARISMO

Em 1958, o padre jesuíta Antonio Arpa e o sociólogo Amos Segala realizaram, em Gênova, uma mesa redonda com intelectuais da América Latina e da Europa, convidados a discutir sobre as relações entre os dois continentes (ARPA, 1967). Do evento nasceu o *Columbianum*, centro de estudos que na década seguinte cimentou-se na promoção de atividades culturais voltadas a divulgar a América Latina no território italiano. Entre as iniciativas do organismo, dirigido pelo padre Arpa, constaram cinco edições da *Resenha do Cinema Latino Americano*, festival que marcou o ingresso de vários filmes brasileiros no circuito europeu. O auge das iniciativas do *Columbianum*, porém, deu-se com o congresso *Terceiro Mundo e Comunidade Mundial*, sediado em janeiro de 1965 em Gênova. Tratou-se de um imponente e custoso evento que contou com a presença de renomadas personalidades da cena internacional. O objetivo do congresso era viabilizar um diálogo intercontinental entre a parte pobre e a parte rica do globo, onde ao europeu cabia o papel “de partner, de amigo, daquele que possui uma insubstituível obra de mediação a atuar entre estes novos irmãos” (ARPA, 1967, p. XVI). Tais “irmãos”, claramente, eram os habitantes das áreas geográficas do subdesenvolvimento, solicitados a fazer parte de uma comunidade global onde prevalecia uma postura humanista.

Apesar da ideia de uma colaboração intercontinental estar presente no horizonte dos intelectuais do terceiro mundo, esta era entendida por eles não tanto nos termos evangélicos de uma fraternidade universal, como nos políticos de uma aliança estratégica entre povos historicamente oprimidos. “O terceiro mundo está hoje diante da Europa como uma massa colossal cujo projeto deve ser o de tentar resolver os problemas aos quais esta Europa não soube portar soluções”, escrevia Frantz Fanon (1970, p. 232) no início da década de 1960, enquanto Che Guevara declarava, em um discurso de 1964 feito à Assembleia Geral das Nações Unidas, que estava disposto a entregar a sua vida para a libertação de qualquer um dos países da América Latina. E se a fé apostólica pregava o amor pelo próximo, o cre-

do revolucionário era movido por um sentimento de rebelião e cólera. “A revolução é justa”, diria um dos protagonistas do filme *Fome de amor*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos em 1966, “porque nasce do ódio. Queremos destruí-los, só isso. Queremos vingar a nossa miséria. A ignorância. Não adiantam alianças, progresso, nem a amizade hemisférica. Saímos do inferno. Eles estão no paraíso puritano, redimidos do maior pecado: a pobreza”.

Para o padre Arpa, porém, a miséria do subdesenvolvimento vinha a ser um problema moral que se apresentava “à consciência dos homens dos países tecnicamente avançados”, e que deveria ser resolvido através de uma perspectiva de complementaridade (ARPA, 1967, p. XVIII). Tratava-se, segundo o jesuíta, de estabelecer um acordo recíproco que permitisse aos europeus perguntar o que os “povos subdesenvolvidos” necessitavam dos países progredidos, bem como as mudanças de mentalidade “reclamadas à Europa e ao Ocidente para que tais auxílios [pudessem] ser tempestivos e válidos” (ARPA, 1967, p. XIX).

Procurando uma resposta para estas questões, o congresso de Gênova buscava esclarecer os observadores europeus sobre as características culturais do terceiro mundo e, para tanto, incorporava a Quinta Resenha do Cinema Latino-Americano como evento paralelo. A resenha propunha a primeira retrospectiva internacional do Cinema Novo, sendo completada por uma mesa redonda dedicada ao movimento, na qual debateram Antonio Candido, Arnaldo Carrilho, Carlos Diegues, David Neves, Gustavo Dahl, Paulo Cesar Saraceni e Glauber Rocha.

Foi sobretudo a partir da retrospectiva promovida pelo Columbianum que a produção cinemanovista afirmou-se no imaginário do público especializado europeu como resultado da atividade de um grupo coeso e profundamente comprometido com os problemas do seu país. Por outro lado, em âmbito italiano, a perspectiva didático-humanitária do congresso inteiro favoreceu a percepção do movimento como objeto de interesse atinente aos campos de um conhecimento europeísta, que via no subdesenvolvimento a evidência de um estágio evolutivo imperfeito. Interpretados como documentação sócio-cultural de um universo “primitivo”, os filmes cinemanovistas foram muitas vezes lidos como testemunhos de uma “inferioridade” — tecnológica, mas também cultural — considerada típica dos contextos em que eram produzidos. Documentando esta tendência, os relatos publicados sobre o evento de Gênova na imprensa italiana do período revelavam a propensão dos observadores a reduzirem as obras do Cinema Novo

— e da América Latina em geral — à condição de réplica defeituosa do cinema europeu, em uma clássica concepção do “novo mundo” como recipiente passivo da antiga tradição da Europa³. Contra esta tradição, percebida como herança colonialista, ergueu-se a voz de Glauber Rocha.

ESTÉTICA DA VIOLÊNCIA: A ORIGINALIDADE TRÁGICA DA ARTE LATINO-AMERICANA

Intitulado *Cinema Novo e Cinema Mundial*, o discurso que Glauber Rocha pronunciou no congresso de Gênova apresentou à intelectualidade europeia uma teoria original e independente que discutia os aspectos ligados tanto à produção artística do subdesenvolvimento, quanto à sua recepção por parte do mundo “progredido”. O texto é parte integrante dos anais do congresso de Gênova (EDITORE MARZORATTI, 1967), onde constam as demais comunicações dos participantes da mesa redonda sobre o Cinema Novo, e que adotamos como fonte para esta análise. A sua primeira publicação oficial, porém, foi feita pela revista italiana *Cinema 60*, em março de 1965 e sob o título *A estética da violência* (ROCHA, 1965), com o qual obteve ampla notoriedade externa. Entre a versão publicada pela revista e a dos anais do congresso não existem diferenças substanciais, sendo estas limitadas à variação de alguns termos, devido à tradução do português ao italiano.

Acolhido internacionalmente como um verdadeiro manifesto anticolonialista, o discurso de Glauber Rocha foi um evento de comunicação excepcional, cuja eficácia deveu-se, em grande parte, à agressividade polêmica do seu tom. Construído com base no confronto entre ocupados e ocupantes — linha de divisão que se tornara dominante no pensamento anticolonial brasileiro de então —, o discurso de Glauber Rocha sublinhava a cesura que separava primeiro e terceiro mundos. Transplantada do horizonte do diálogo à trincheira do antagonismo, a realidade latino-americana era devolvida assim à sua condição de fenômeno irreconciliável com o mundo avançado, do qual era um fenômeno marginal e ao qual podia integrar-se somente enquanto apêndice.

Como observou Foucault (2004), o discurso não é simplesmente algo que traduz lutas e sistemas de dominação, mas é aquilo pelo qual e por meio do qual se luta, é o próprio poder do qual desejamos apoderar-nos. E,

³ A recepção italiana do Cinema Novo foi objeto de estudo da autora na sua pesquisa de doutorado.

ao tomar a palavra para si, foi enquanto momento de tensão, de luta e desafio, que Glauber Rocha configurou a própria fala no evento de Gênova. Em uma situação onde a sua posição de orador era percebida como objeto de interesse antropológico e social, o cineasta optou por subtrair-se às expectativas do seu público, recusando-se a oferecer-se a este como objeto do seu saber, da sua verdade. Para tanto, abriu a sua tão breve quanto provocadora tese nos seguintes termos:

Evitando a introdução informativa, que se transformou em elemento constante nas discussões sobre a América Latina, prefiro pontuar o problema das relações entre a nossa cultura e a cultura “civilizada” em termos menos limitados dos que os que caracterizaram as análises do observador europeu (ROCHA, 1967, p. 435).

Se a colocação de uma “nossa cultura” diante de uma “cultura civilizada” mantinha a lógica binária com a qual era construída a identidade colonial — “si/outro”, “europeu/latino-americano”, “progredido/atrasado” — ao aceitar a diferença, o cineasta recusava a hierarquia que ela pressupunha. Os confins da civilização mantinham-se portanto inalterados, mas os contornos da sua superioridade — definidos pela infalibilidade do seu “saber” e pelo valor absoluto da sua “verdade” — eram redimensionados no momento em que o “subdesenvolvido” revelava que os termos com os quais o cidadão “desenvolvido” construía o próprio conhecimento eram, na realidade, limitados.

Reduzido ao seu perímetro relativo pela fala do “outro”, era o observador europeu quem se via repentinamente transformado em objeto de uma análise que negava a autoridade do seu discurso. Esta destituição simbólica de poder vinha a devolver uma configuração cultural do subdesenvolvimento que não se sujeitava à definição que a “civilização” lhe conferia. Deste modo, revelava a enganadora eficácia de um regime de produção de saber que, ao submeter o terceiro mundo ao horizonte de uma investigação racionalista, não conseguia penetrar na sua trágica verdade: “De fato”, continuava Glauber Rocha (1967, p. 435), “enquanto a América Latina lamenta constantemente as suas misérias gerais, o observador estrangeiro não as vê como um fato trágico, mas somente como um dado formal do seu campo de interesse”. As dificuldades em compreender a realidade do terceiro mundo, porém, não se restringiam à visão europeia. Ao contrário, ao interpretarem o próprio contexto através de um mecanismo de compensação ilusória do real, eram os próprios latino-americanos a darem continuidade ao sistema de pensamento colonial:

Esta inconsciência, que se verifica em ambos os casos, é fruto da ilusória paixão pela verdade (um dos mais estranhos mitos terminológicos infiltrados na retórica latina) cuja função é para nós de redenção, enquanto que para o estrangeiro não possui outro significado que o de simples curiosidade; nada além, a nosso ver, de um puro exercício dialético (ROCHA, 1967, p. 435).

Assim, se um abismo nos separava da Europa, o ponto de contato estava na experiência compartilhada de um equívoco: a crença no “mito da verdade”. Manifestava-se aqui o reverberar do pensamento nietzschiano, com o qual Glauber Rocha tomara contato ainda adolescente⁴. Era na busca pela verdade, de fato, que o filósofo identificava o segredo do saber científico, “ideia ilusória” inaugurada pelo método dialógico de Sócrates (NIETZSCHE, 2002, p. 101), base do mesmo “exercício dialético” que Glauber, aqui, repudiava. Uma perspectiva teórica que aproximava o cineasta também da abordagem de Adorno e Horkheimer (1966) sobre a dialética iluminista, uma dialética que, no seu culto à racionalidade, substituíra o mito religioso pelo da razão burguesa, manifestação última de um poder totalitário. A conversão deste poder em dialética colonial foi amplamente analisada por Frantz Fanon (1970), que explicou como o colonizado tendia a opor a antítese da própria afirmação cultural à tese negativista do colonizador, em um exercício que se esgotava em si mesmo, incapaz de subtrair-se à lógica dualista sobre a qual se construía.

Ao rejeitar o pressuposto de funcionalidade do pensamento dominante, Glauber Rocha substituíra a hipótese de um recíproco conhecimento pela constatação da impossibilidade de chegar a qualquer verdade que não fosse expressão de uma concepção de mundo parcial e falha. “Deste modo”, afirmava ele, “nem o latino-americano comunica a sua verdadeira miséria ao homem ‘civilizado’, nem o homem ‘civilizado’ compreende verdadeiramente a miserável grandeza do latino-americano” (ROCHA, 1967, p. 435). O problema de comunicação perpetuava-se também em solo brasileiro, onde os intelectuais — submissos aos modelos artísticos cunhados pela metrópole — confirmavam a própria incapacidade de refletir fidedignamente o contexto em que viviam:

Eis, na sua raiz, a situação da arte brasileira frente ao mundo; até hoje, uma falsa interpretação da realidade provocou uma série de equívocos que não se limitaram ao campo da arte, mas contaminaram também e sobretudo o campo da política (ROCHA, 2004, p. 435).

⁴ Sobre Glauber Rocha leitor de Nietzsche, ver Bentes (1997, p. 79-80).

Se a ideia que o brasileiro construía do próprio mundo — e dos sistemas de poder com os quais compactuava — era uma simulação redentora, a produzida pelo olhar externo reduzia-se a uma investigação fetichista:

O observador europeu se interessa aos processos de criação artística do mundo subdesenvolvido na medida em que estes processos satisfaçam a sua nostalgia do primitivismo; mas este primitivismo se apresenta de uma forma híbrida, herdada do mundo “civilizado”, mal compreendida porque imposta pelo condicionamento colonialista (ROCHA, 1967, p. 435).

Um condicionamento que fazia com que a dependência econômica latino-americana, imutável durante os séculos, se traduzisse em dependência cultural:

A América Latina continua até hoje colônia e a diferença entre o colonialismo de ontem e o de hoje reside somente na forma mais refinada dos atuais colonizadores. Enquanto isso, com novas formas mais sutis e progressistas, outros colonizadores tentam substituir-se a estes. O problema internacional da América Latina é só um caso de mudança de colonizadores e consequentemente a nossa liberação é sempre em função de um novo domínio.

O condicionamento econômico nos portou ao raquitismo filosófico e à impotência, às vezes consciente, às vezes não, e gerou no primeiro caso a esterilidade, no segundo, a histeria (ROCHA, 1967, p. 435).

A esterilidade, como o próprio Glauber Rocha (2004, p. 64) explicou na versão brasileira do texto, era a expressão de um mundo oficial e artificial comunicado por obras onde “o autor se castrava em exercícios formais”, revelando simplesmente o “sonho frustrado da universalização”; já a histeria era identificada com os “discursos flamejantes” provocados por uma indignação social, e que eram uma “redução política da arte que faz má política por excesso de sectarismo”⁵. O resultado deste infrutuoso processo cultural estava, então, na vivência de um perene estado de insatisfação por parte do intelectual colonizado: “Daqui o fato que o nosso possível equilíbrio não resulta de um sistema orgânico, mas sim da impotência. Somente no ápice da colonização nos damos conta da nossa frustração” (ROCHA, 1967, p. 435).

A referência a um “sistema orgânico” derivava, plausivelmente, da concepção gramsciana de “intelectual orgânico”, segundo a qual todo setor

⁵ Glauber Rocha completava a sua exposição com um terceiro exemplo, o da procura intelectual por “uma sistematização para a arte popular” (ROCHA, 2004, p. 64), que evidencia o fato de ter, provavelmente, sintetizado os três conceitos que Fanon (1970) desenvolveu ao analisar a formação de uma cultura nacional nas sociedades colonizadas.

economicamente produtivo criava para si grupos intelectuais que lhe davam identidade e consciência em campo econômico, social ou político: “o empresário capitalista cria consigo o técnico da indústria, o cientista de economia política, o organizador de uma nova cultura, de um novo direito, etc. etc.” (GRAMSCI, 2007, p. 1513). Não pretendemos afirmar que Glauber Rocha fosse leitor de Gramsci, traduzido no Brasil somente a partir de 1966, mas é lícito cogitar que fosse familiarizado com os conceitos por ele desenvolvidos e que faziam parte de uma cultura comum ao pensamento comunista na América Latina, onde os *Cadernos do cárcere* começaram a ser publicados em espanhol já nos anos 1950⁶.

Assim, na perspectiva indicada pela tese de Gênova, se nas sociedades capitalistas o aperfeiçoamento da estrutura econômica originava um processo funcional de auto-representação burguesa, nas sociedades dependentes do capital externo, em vez disso, o mau funcionamento estrutural se refletia no déficit da produção intelectual. O que servia a confirmar ulteriormente a incompetência das burguesias latino-americanas, cujo ineficiente processo de organização produtiva se manifestava tanto no nível econômico como no cultural. Para o artista colonizado, então, qualquer equilíbrio era possível somente enquanto inércia ou autocomiseração, expressão maior da sua impotência criativa:

Se neste momento o colonizador nos compreende não é pela clareza do nosso diálogo, mas pelo senso de humanidade do próprio colonizador. Ainda uma vez o paternalismo é o meio utilizado para a compreensão de uma linguagem de lágrimas ou muda dor (ROCHA, 1967, p. 435).

A esta tradição melodramática que constituía uma das vertentes da arte latino-americana, Glauber Rocha opunha a ruptura de um saber desmistificador, capaz de revelar que as razões verdadeiras do subdesenvolvimento não estavam nas teorias importadas das metrópoles, mas na tomada de um contato profundo com a realidade. A verdade trágica da América Latina revelava-se então não fórmula abstrata, mas concreta condição de existência, efeito e causa de um sistema sócio-econômico baseado na exploração da miséria coletiva: “Por isso a fome do latino-americano não é somente um sintoma alarmante da pobreza social: é o nervo da sua sociedade orgânica em geral, que nos faz definir esta cultura como uma cultura da fome” (ROCHA, 1967, p. 435). A originalidade do

⁶ Para a recepção de Gramsci na América Latina, ver Guilherme (2009).

modelo expressivo desta cultura era reivindicada então no cerne da sua maior vergonha, do seu grande tabu:

Aqui reside a trágica originalidade do “cinema novo” diante do cinema mundial: *a nossa originalidade é a nossa fome*, que é também a nossa maior miséria, enquanto é sentida mas não compreendida.

Apesar de tudo nós a compreendemos, sabemos que a sua eliminação não depende da programação tecnicamente elaborada; somente uma cultura da fome, minando as suas estruturas, pode superá-la qualitativamente; e *a mais verdadeira manifestação cultural da fome é a violência* (ROCHA, 1967, p. 435-436, grifos nossos).

Elevada à condição de manifestação cultural, a violência era interpretada como possibilidade de ação transformadora para uma sociedade que, coletivamente, devia recusar os mecanismos de resignação estimulados por uma postura assistencialista: “A mendicância, tradição originada pela redentora piedade colonialista, tem sido a causa da estagnação social, da mistificação política e da ufanista mentira cultural” (ROCHA, 1967, p. 436). Minar as estruturas desta cultura de passividade e fome significava, então, canalizar de forma consciente e programática as pulsões de violência presentes no comportamento do colonizado. Dissociado da conotação de ato “bárbaro”, o uso da força era inserido assim no campo da forma artística, à qual se atrelava a função de conscientização, objetivo de toda arte que quisesse revolucionar o próprio tempo:

O comportamento normal de um faminto é a violência, mas a violência de um faminto não é primitivismo: *a estética da violência, antes de ser primitiva é revolucionária*; e eis o momento em que o colonizador se dá conta da existência do colonizado. O qual, somente *tomando consciência das suas possibilidades de violência* poderá compreender a sua cultura (ROCHA, 1967, p. 436, grifos nossos).

Neste teorema, se a cultura da fome era uma cultura trágica, verdade originária do mundo latino-americano, a linguagem com a qual se expressava vinha a ser a estética da violência, manifestação de uma consciência libertária. Experiência trágica por excelência, a violência era então o meio com o qual o colonizado podia comunicar ao colonizador a totalidade da própria existência, transformando a tradicional impotência em potencialidade revolucionária. Para o colonizador, a revelação inesperada desta nova condição se dava seja através da vivência concreta da violência — ideia explicitada na versão brasileira do texto, com a frase “foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino” (ROCHA, 2004, p. 66) — seja através da sua experiência estética, ou seja, tomando contato

com uma arte ideológica e formalmente inovadora, capaz de agredir a sensibilidade do receptor, comunicando-lhe a força da cultura “subdesenvolvida”.

Revelando uma realidade que as estatísticas e fórmulas científicas não conseguiam expressar, esta nova arte poderia trazer ao horizonte do espectador o que a realidade latino-americana possuía de “feio” e “dissonante”, elementos localizados por Nietzsche (2002) no núcleo do mito trágico. Era na sua desarmônica integração aos cânones artísticos da “civilização”, portanto, que a estética da violência se apresentava como forma de comunicação de uma verdade trágica, a verdade da fome, dando voz à terrível dissonância que o subdesenvolvimento representava no panorama do progresso universal.

A função liberatória da arte em relação ao pensamento tecnológico e progressista do mundo ocidental seria abordada por Glauber Rocha mais tarde, no discurso *Eztetyka do Sonho*. Nele, o cineasta ilustrava como a arte revolucionária do terceiro mundo encontraria a causa da sua descontinuidade na repressão racionalista da qual era objeto. Indicando a obediência a uma “razão conservadora” como “vício colonial” das vanguardas brasileiras, Glauber opunha a tecnologia — “ideal medíocre de um poder que não tem outra ideologia senão o domínio do homem pelo consumo” — à arte, expressão maior de uma ideologia revolucionária que, para ser integral, deveria escapar aos mecanismos da razão: “A ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída” (ROCHA, 2004, p. 250).

O radicalismo do seu desejo de romper com uma tradição colonialista explica por que, ao falar de estética, Glauber Rocha não encerrasse a violência no âmbito exclusivo das experimentações artísticas — “Enquanto não pega em armas o colonizado é um escravo”, afirmava ele na tradução brasileira do texto (ROCHA, 2004, p. 66). Pronunciada em um momento de concreta atuação de guerrilhas de independência colonial, a sua tese permanecia aberta às duas possibilidades de leitura (a prática simbólica e a prática concreta da violência por parte do colonizado), uma dando suporte e funcionando como veículo da outra. Por isso, não podemos concordar com a afirmação de Ismail Xavier (2007) a respeito da diferença entre as teses de Fanon e Glauber, segundo a qual o primeiro se referia à luta armada real, enquanto o segundo se limitava à produção cultural.

Certamente, Glauber Rocha não fez filmes panfletários nem aderiu a guerrilhas, mas é evidente que um projeto artístico fundado sobre a utopia revolucionária não subsistisse sem o credo no recurso às armas. Conside-

rando o contexto das aspirações militantes dos anos 1960 — estimuladas pelo recente exemplo cubano e pela infatigável atividade de Che Guevara —, afirmar que a tese de Gênova se referisse unicamente ao campo da cultura significaria ver nela um mero exercício de retórica, esvaziado de qualquer consequência histórica. Mas, como observou o próprio Ismail Xavier (2003), na obra de Glauber Rocha era o desejo de história a manifestar-se, uma história entendida não como narrativa do passado, mas como atuação transformadora no presente. Em nossa opinião, portanto, o que o cineasta fez foi partir dos princípios estabelecidos pela teoria de Fanon (violência como unidade dos colonizados, violência como elevação, como libertação, como práxis, como iluminação, etc.) acrescentando a esta uma perspectiva artística e cobrindo assim uma das poucas frentes deixadas descobertas pela tese de *Os danados da terra*.

Vista contemporaneamente como instrumento de luta e como possibilidade poética, a violência acabava sendo filtrada da sua carga de significação puramente negativa. E se o seu caráter primitivo era desmentido pela ideia de uma estética — pertencente ao campo da arte, expressão do refinamento cultural de um povo — a sua valência destrutiva vinha a ser atenuada pela associação com a palavra “amor”:

Apesar de tudo esta violência não é impregnada de ódio, mas não podemos certamente dizer que esteja incorporada ao velho humanismo do colonizador. O amor que esta violência contém é brutal como a própria violência, porque não é um amor de complacência ou contemplação, mas um amor de ação e transformação (ROCHA, 1967, p. 436).

Instrumento criativo desta violência plena de aspirações políticas e desejo de mudança, o Cinema Novo era apresentado como um dado adquirido pelo horizonte do cinema mundial. “Já passou o tempo em que o ‘cinema novo’ tinha necessidade de se explicar para poder existir” (ROCHA, 1967, p. 436), afirmava o cineasta no final da sua apresentação, calando mais uma vez as informações de cunho generalista. O Cinema Novo, completava, “necessita agora processar-se para poder se explicar, na medida em que a nossa realidade possa ser compreendida à luz de um pensamento que não seja debilitado ou delirante pela fome” (ROCHA, 1967, p. 436). O movimento era colocado assim dentro da específica realidade latino-americana, única com a qual necessitava interagir: “O ‘cinema novo’ não pode portanto desenvolver-se às margens do processo econômico-cultural do continente”, já que “não possui, nas suas verdadeiras premissas, outros

pontos de contato com o cinema mundial, que as suas origens técnicas, industriais e artísticas” (ROCHA, 1967, p. 436).

A afirmação acima evidenciava mais uma vez as marcas do pensamento de Fanon — segundo o qual as obras culturais do colonizado eram realizadas com a técnica e a linguagem do ocupante — mas, ao mesmo tempo, indicava uma via de superação para o impasse colonial. Apesar de utilizar as técnicas do colonizador, com a estética da violência o Cinema Novo apresentava uma verdade própria, amadurecida e expressada dentro das condições do subdesenvolvimento. Estas, longe de constituir um “defeito”, transformavam-se em possibilidade de expressão artística. O vínculo entre os filmes e a própria realidade, caracterizada pela pobreza dos meios de produção e pela miopia política das classes dirigentes, era explicitado então na frase conclusiva do discurso: “Este cinema é um fato que se atua em uma política da fome e portanto sofre de todas as debilidades consequentes à sua existência” (ROCHA, 1967, p. 436).

ESTÉTICA DA FOME: DA LITERATURA SOCIAL AO CINEMA POLÍTICO

No mês de julho de 1965, a tese de Gênova foi publicada no Brasil na revista *Civilização Brasileira*, em versão ampliada e sob o título *Uma estética da fome*. Em uma nota introdutória, Glauber Rocha informava que o texto fora apresentado no congresso do Columbianum, mas explicava que apesar do tema sugerido ter sido outro, algumas contingências “forçaram a modificação: o paternalismo do europeu em relação ao Terceiro Mundo foi o principal motivo da mudança de tom” (ROCHA, 2004, p. 63)⁷.

Se na versão original a ascendência de Frantz Fanon era evidente, na versão brasileira somava-se uma maior influência de Josué de Castro, perceptível já no título da tese. Para o leitor competente, esta referência implícita sugeria a fusão do horizonte da estética com o da sua antecessora (a geografia), produzindo como efeito a ideia de um terreno próprio de uma cultura da fome. Somente plantando raízes no subdesenvolvimento — no lugar que “tem sido chamado geografia da fome”, escrevera por sua vez um Frantz Fanon (1970, p. 54) receptor de Josué de Castro — se originaria uma arte verdadeiramente revolucionária, capaz de reclamar a sua total independência em relação aos modelos europeus.

⁷ Utilizamos a cópia do artigo publicada na coletânea *Revolução do Cinema Novo* (ROCHA, 2004).

Embora *Uma estética da fome* estabelecesse continuidade em relação aos tópicos inaugurados pela *Geografia* — a fome como evento coletivo, a sua centralidade na cultura brasileira, o tabu que representava, a sua força vital e demolidora —, a posição adotada pelo cineasta em relação aos destinatários do seu discurso se diferenciava da do seu predecessor. No intervalo de tempo que separava os dois textos, de fato, a divisão global da guerra fria foi acompanhada por um processo de autorrepresentação do primeiro mundo, no qual EUA e Europa capitalista assumiram uma identificação exclusiva com a ideia de ocidente. O mesmo do qual, em contrapartida, os países do terceiro mundo foram sendo simbolicamente expulsos. Assim, se a postura crítica adotada pela *Geografia da fome* não nos estranhava da civilização ocidental, inscrevendo-nos no mesmo intervalo geográfico e cultural compartilhado por europeus e norte-americanos, *Uma estética da fome*, em vez disso, radicalizava a distinção colocada em prática pelo modelo neocolonialista. Por parte do intelectual brasileiro, agora, não se tratava mais do “homem civilizado” dos trópicos que falava aos seus pares no resto do ocidente, mas do orador que se excluía voluntariamente de um conceito de civilização (a ocidental) ao qual podia agregar-se somente em condição de inferioridade.

Voltada ao circuito nacional, *Uma estética da fome* concedia maior espaço às questões ligadas à estrutura cinematográfico-cultural brasileira, remarcando a oposição do Cinema Novo em relação ao cinema comercial. Mais do que à violência, porém, chamava-se a atenção para os modos em que o jovem cinema representava a fome do país:

De *Aruanda* a *Vidas secas*, o *cinema novo* narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras; foi esta galeria de famintos que identificou o *cinema novo* com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos interesses antinacionais, pelos produtores e pelo público — este último não suportando as imagens da própria miséria (ROCHA, 2004, p. 65-66).

Ausente da versão italiana da tese, a questão da estranheza do público brasileiro em relação ao próprio cinema tinha sido introduzida no debate de Gênova por David Neves (1967, p. 422), que contrapusera a busca poética dos autores à relutância de seus receptores:

Titubeante, na verdade, tem sido o espectador brasileiro que não se entrega facilmente, que reage, que perde a seiva de um mundo novo, em busca de

contactos, de relações de ressonância com uma concepção provinciana e alienada que traz consigo.

— O cinema brasileiro só mostra miséria...⁸

Na polêmica estabelecida com espectadores, governo e crítica, Glauber Rocha evidenciava a contestação cinemanovista em relação a uma cultura oficial que, submetendo-se às expectativas do público, falsificava a realidade através das imagens de um bem-estar tão tranquilizador quanto ilusório. No caso do cinema, o resultado da produção convencional eram:

[...] filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização (ROCHA, 2004, p. 65).

A burguesia nacional, cuja autoimagem foi sempre a de classe cuja educação e sensibilidade eram superiores aos da população, “grosseira e ignorante”, era revelada assim na sua incivilidade: era a sua estreiteza cultural a permitir que a própria riqueza se construísse com base na pobreza do resto do país. Por isso, rompendo com uma tradição cinematográfica evasiva, o Cinema Novo optava por deitar as próprias raízes na combativa tradição literária:

O que fez do cinema *novo* um fenômeno de importância internacional foi justamente o seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político (ROCHA, 2004, p. 65).

Logo, se Josué de Castro, dedicando *Geografia da fome* aos romancistas e sociólogos da fome no Brasil⁹, indicara a formação de uma tradição intelectual em torno desta temática, Glauber Rocha, com *Uma estética da fome*, inseria nesta tradição os diretores do Cinema Novo. O objetivo era dar continuidade a um processo de tomada de consciência nacional, conduzido por artistas e pensadores interessados em compreender profundamente o próprio ambiente. A arte cinematográfica, neste caso, apresentava-se

⁸ Em português no original.

⁹ A dedicatória: “A Rachel de Queiroz e José Américo de Almeida romancistas da fome no Brasil. À memória de Euclides da Cunha e Rodolfo Teófilo, sociólogos da fome no Brasil” (CASTRO, 1952, p. 7).

como possibilidade de restituição de uma própria verdade sobre o mundo, distanciando-se da “mentira cultural” patrocinada pela burguesia, percebida como extensão do poder colonialista.

A questão da transformação de uma interpretação social da fome — feita pela literatura de 30 — em uma interpretação política — feita pelo Cinema Novo — pode ser esclarecida pelo que os termos “social” e “político” vinham a significar na cultura militante dos anos 1960. Retomemos, para isso, algumas considerações de Arnaldo Jabor sobre a diferença entre o teatro social do grupo Arena e o teatro político dos CPCs (Centros Populares de Cultura), bem como a confluência de ambos no Cinema Novo:

O teatro social observa o homem como *objeto da história*, e o teatro político seria aquele que colocasse o homem como *sujeito da história* e da ação concreta. [...] era como se o Arena fosse uma espécie de tese, o CPC uma espécie de antítese, e o Cinema Novo [...] fosse uma espécie de síntese [...] (BERNARDET; GALVÃO, 1983, p. 150, grifos nossos).

Através do Cinema Novo, prosseguia Jabor, “O Brasil não era mais alguma coisa a ser apenas demonstrada, o Brasil era uma coisa a ser pesquisada, criticada, questionada”.

Nesta linha, a tese de Glauber via no movimento a transição da fase descritiva dos escritores ao ativismo político dos cineastas — sem porém o execrado panfletarismo — traduzindo uma maior tomada de consciência em relação à própria realidade:

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendem. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome (ROCHA, 2004, p. 65-66).

Por isso, a necessidade de denunciar a obstinação cultural em calar o problema social da miséria, como se um *deus ex machina* pudesse eliminá-la da realidade do mesmo modo em que o cinema comercial a cancelava das telas:

Sabemos nós — que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto — que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem mas agravam seus tumores (ROCHA, 2004, p. 66).

Romper este tabu cultural era então objetivo e método da “estética da fome”. E se a tese de Gênova focalizava o problema do entendimento da cultura latino-americana pelo europeu, a brasileira sublinhava a necessida-

de de revelar o Brasil aos próprios brasileiros: o Cinema Novo, professava Glauber (2004, p. 67), “*não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria existência*”.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialettica dell'illuminismo*. Turim: Einaudi, 1966.
- ARPA, Angelo. Significato di una iniziativa. In: *Terzo Mondo e Comunità Mondiale: Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova*. Milão: Editore Marzoratti, 1967, p. XIII-XXII.
- BENTES, Ivana. *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CASTRO, Josué. *Geografia da fome*. Rio de Janeiro: Livraria Editôra da Casa do Estudante do Brasil, 1952.
- FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris: François Maspero, 1970.
- FOUCAULT, Michel. *L'ordine del discorso*. Turim: Einaudi, 2004.
- GRAMSCI, Antonio. *Quaderni del Carcere*: Quaderni 12-29. Turim: Einaudi, 2007.
- GUEVARA, Che. *Intervención en la Asamblea General de las Naciones Unidas en uso del derecho de replica*. 11/12/1964. Disponível em: <<http://www.americas-fr.com/es/historia/guevara-onu.html>>. Último acesso em: 22 fev. 2011.
- GUILHERME, Cássio Augusto Samogin Almeida. Gramsci no Brasil: Itinerário de sua recepção. *Revista Nova História*, v. 1, n. 1, 2009. Disponível em: <[http://www.novahistoria.com.br/artigos2009/GRAMSCINO BRASIL.htm](http://www.novahistoria.com.br/artigos2009/GRAMSCINO%20BRASIL.htm)>. Último acesso em: 5 mar. 2011.
- MICCICHÈ, Lino. Un Cineasta Tricontinentale. In: *Glauber Rocha: Scritti sul Cinema*. Veneza: Edizioni La Biennali di Venezia, 1986. P. 13-28.
- MOGNI, Franco. Neocapitalismo culturale tra reazione e rivoluzione. *Rivista Cinema Nuovo*, n. 174, p. 122-127, mar.-abr. 1965.
- NEVES, DDavid. Poética do Cinema Novo. In: *Terzo Mondo e Comunità Mondiale: Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova*. Milão: Editore Marzoratti, 1967, p. 421-423.
- NIETZSCHE, Friedrich. *La nascita della tragedia*. Milão: Adelphi, 2002.
- ROCHA, Glauber. L'estetica della violenza. *Cinema 60*, n. 51, p. 35-36, mar. 1965.
- ROCHA, Glauber. Cinema Novo e cinema mondiale. In: *Terzo Mondo e Comunità Mondiale: Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova*. Milão: Editore Marzoratti, 1967, p. 435-436.
- ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome 65. In: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 63-67.

ROCHA, Glauber. Eztetyka do Sonho 71. In: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 248-251.

XAVIER, Ismail. Glauber Rocha: Il desiderio della storia. In: ROSA, G. L. (Org.). *Alle radici del cinema brasiliano*. Milão/Salerno: Oedipus, 2003, p. 137-151.

XAVIER, Ismail. *Sertão-mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.